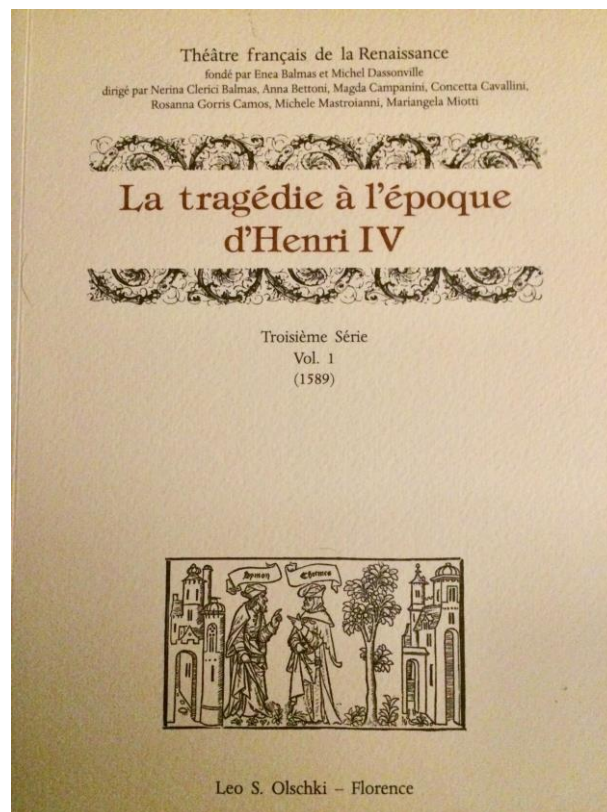




La Tragédie à l'époque d'Henri IV, Théâtre français de la Renaissance, Troisième série, volume 1 (1589), Florence, Olschki, 2020, 598 pp.



Pour ses **trente-quatre ans**, la collection fondée par E. Balmas et M. Dassonville et actuellement dirigée par Rosanna Gorris Camos, s'enrichit d'un copieux volume où on lira *Le Premier Livre du Théâtre Tragique* de Roland Brisset, sieur du Sauvage. Il réunit cinq tragédies, publiées à Tours chez Claude de Montr'œil et Jean Richer, en 1589, et éditées par cinq contributeurs différents : *Hercule furieux* (Michele Mastroianni) ; *Thyeste* (Paola Martinuzzi) ; *Agamemnon*, (Daniele Speziari) ; *Octavie* (Dario Cecchetti) ; *Baptiste* (Anna Bettoni). Les quatre premières sont des traductions de Sénèque ou du pseudo-Sénèque (*Octavie*), la dernière, une tragédie sainte, est celle du *Baptistes sive calumnia* de Buchanan. Ce précieux volume rend enfin accessibles des pièces qui n'avaient connu aucune réédition récente, probablement négligées parce que ce sont des traductions, pourtant appréciées en leur temps. Bien établis, les textes ont été modernisés, conformément aux principes de la collection. Les vers sentencieux sont, comme à la Renaissance, précédés de guillemets. Les interventions sur la ponctuation sont peu importantes.

Avant d'en venir à *Hercule furieux*, Michele Mastroianni présente la vie et l'œuvre de celui qui signait aussi ses œuvres par ses anagrammes « Brisant le sort » et « *Rus subit ardens sol* ». Cette mise au point était indispensable, la biographie de Chauvigné étant fort ancienne (1883) et l'auteur étant peu connu. De façon significative, Brisset ne figure d'ailleurs pas dans le *Dictionnaire des littératures de langue française* de J.-P. de Beaumarchais, D. Couty et A. Rey (Paris, Bordas, 1984). Des éléments

intéressants sont ajoutés par rapport à la notice, forcément brève, qu'avait écrite Daniela Mauri (auteru d'une Thèse de doctorat sur Brisset, dirigée par Enea Balmas) pour le *Dictionnaire des Lettres françaises* (Paris, La Pochothèque, 2001). Par exemple, le retour du dramaturge à Tours, nouveau Paris après la fuite d'Henri III (13 mai 1588), s'explique-t-il par des motivations familiales ou politiques ? L'entourage lettré de Brisset est heureusement détaillé, Béroalde de Verville, bien sûr, mais aussi des poètes moins connus comme Michel Guy ou Guillaume Du Peyrat, en relation avec lui. Son travail d'« italianisant de marque » qui diffuse la pastorale en France est, comme il se doit, mis en lumière bien que les pièces du volume ne relèvent pas de ce genre. Pour apprécier l'œuvre qui ouvre la série des tragédies de Sénèque dans la tradition manuscrite, M. Mastroiani reprend les schématiques analyses de Florence Dupont sur le *furor* et examine comment l'auteur latin réinterprète l'Héraclès d'Euripide, son modèle et sa source. Inventé, le prologue de Junon témoigne d'un goût prononcé pour l'érudition et contient une réflexion stoïcienne sur le divin démythifié. Les chœurs sont beaucoup plus moraux. Montrant une usurpation, l'*Hercule furieux* traduit par un anti-ligueur, renvoie aussi à la France contemporaine où se pose la question de la succession légitime au trône. Le thème de la folie, quant à lui, relève du baroque. Reprenant ses propres analyses, croisées avec celles de Florence de Caigny, M. Mastroiani définit la nature de la traduction donnée par Brisset, souvent littérale. Mais elle laisse place parfois à l'amplification, qui n'est pas exigée par la métrique mais par une volonté d'accentuer les effets dramatiques. Les variations peuvent être également rhétoriques et explicatives. Les changements de sens sont rares. Pour M. Mastroiani les tragédies de Sénèque seraient faites pour la *recitatio* et non pour la représentation, ce qui expliquerait la complexité métrique des chœurs. Brisset, lui, utilise plus simplement l'alexandrin.

Paola Martinuzzi rappelle à son tour le contexte des guerres de religion pour présenter *Thyeste*, cette tragédie n'étant pas simplement familiale. Elle repère les références au présent les plus évidentes. Brisset croit au pouvoir cathartique de la tragédie. L'édulcoration par rapport au texte sénéquien s'explique par les circonstances : proche du roi, Brisset se veut optimiste. Il oriente le sens du texte vers le sacré et la pitié. Porteur d'une vision chrétienne, comme son prédécesseur Pierre Grosnet, il traduit *scelus* par « péché » et pense que le mal est réversible. Les dieux ne sont plus « vengeurs » mais « justes et saints ». Comme chez La Boétie, on trouve exprimée l'idée de la servitude volontaire. Les indications du texte relatives aux représentations, qui ont eu lieu en 1594 et 1599, sont soigneusement repérées. Une comparaison est établie avec la poétique de Lodovico Dolce, qui avait adapté le *Thyeste* en 1543.

Daniele Speziari commence par présenter le mythe d'Agamemnon dans le théâtre français de la Renaissance, où il occupe une place de choix. « Parlant Pléiade », le jeune Charles Toutain avait publié une tragédie (1557) qui ne contenait pas d'allusions à la situation politique. Il suivait Sénèque de très près, sauf dans les chœurs. Pas de politique non plus dans la longue traduction-imitation de Louis-François Le Duchat (1561), mais de la morale : il faut refuser les passions et suivre le chemin de la vertu par excellence, la chasteté. De ce point de vue, cette traduction est inséparable de celle que renferme le même volume, *Lucesse forcée* (les *Fastes*) d'Ovide. Le Duchat invente plus que Toutain, par exemple en précisant la psychologie des personnages. Pierre Matthieu, quant à lui (*Clytemnestre*, 1589), ne suit la pièce latine que dans ses grandes lignes, il s'agit d'une imitation lointaine à visée morale. Comme il le fait dans *Hercule furieux*, dans *Agamemnon*, Brisset, qui écrit plus simplement que ses devanciers, accentue les effets dramatiques et insiste sur le pathétique. Il supprime souvent, en particulier dans les chœurs, des images redondantes et il explicite des métaphores. Les ajouts ne s'expliquent pas seulement par des exigences de prosodie et de rime ou par la recherche stylistique, ils contribuent parfois à donner de l'épaisseur aux personnages et à christianiser la tragédie. Quant à la surenchère dans l'horreur, elle caractérise la sensibilité baroque. Pour montrer que Brisset remporte la palme du traducteur, D. Speziari a eu l'heureuse idée de présenter, dans un tableau (p. 307), un extrait de la pièce latine et, en regard, les autres versions du passage.

Après avoir rappelé le sujet d'*Octavie*, la répudiation du personnage éponyme par Néron, et après avoir résumé la pièce, Dario Cecchetti étudie les avatars du genre de la *fabula praetexta*, inventée au

3^{ème} siècle avant J.-C. Servant la propagande d'une classe, les patriciens, elle prend pour héros des personnages historiquement identifiables. À partir du principat, elle permet de critiquer le pouvoir. Ainsi, l'*Octavie* du pseudo-Sénèque présente le *princeps* face au peuple représenté par le chœur. De façon significative, le Sénat, rempart de la liberté, est absent. La pièce est une célébration de Sénèque et de sa pensée philosophique et politique. D. Cecchetti penche lui aussi pour la thèse selon laquelle les tragédies de Sénèque et de l'auteur inconnu de cette *praetexta* ont été écrites pour la *recitatio* et non pour la représentation. Rappelons que rien ne permet de trancher en la matière. En tout cas, avec *Thyeste*, *Octavie* sert de modèle à la première tragédie d'inspiration sénéquienne du pré-humanisme italien, l'*Ecerinis* de Mussato (XIV^e siècle). Ce sera encore le cas, peu de temps après, pour Giovanni Manzini et, au siècle suivant, pour Laudivio Zacchia. Leurs tragédies montrent les luttes pour le pouvoir et dessinent des figures de tyrans. D. Cecchetti analyse ensuite l'*Argument* de Brisset qui évoque certes les sources historiques, mais qui invite surtout le lecteur à voir dans le protagoniste le paradigme du tragique. Il s'inspire d'Aristote en reprenant la théorie de la *catharsis*. Pour faire apprécier la qualité de la traduction de Brisset, D. Cecchetti, lui aussi recourt à la comparaison, en l'occurrence avec le manuscrit d'un anonyme de la première moitié du XVI^e siècle. On voit l'importance des exigences de la prosodie et de la rime. Des vers entiers sont parfois ajoutés. Certains de ces ajouts ont une fonction explicative. L'amplification sert aussi à susciter le pathétique. De façon attendue, la description de la cour néronienne permet de dénoncer celle des Valois. Les rapports entre le philosophe et le pouvoir, entre le peuple et le tyran sont aussi évoqués. Après Brisset, l'*Octavie* de Guillaume Regnault sera une paraphrase grandiloquente, en accord avec le goût baroque. La présentation se termine avec une étude détaillée de la métrique.

Pour introduire le texte de *Baptiste*, logiquement, Anna Bettoni remonte au *Baptistes, sive calumnia* (1577) de Buchanan dont Brisset revendique l'imitation. Il l'actualise « à la Française ». La tragédie de collègue devient une tragédie à l'antique. Le latin, concis, est remplacé par l'ample alexandrin. Brisset introduit le personnage d'Hérode qui oscille entre une attitude de bon Prince et celle de tyran. C'est la reine, cruelle, qui joue le rôle politique. Jean Baptiste, lui, est indifférent au débat politique et apparaît comme victime du pouvoir. Considérant à juste titre que l'Écriture sainte n'est pas la source primaire de Brisset, A. Bettoni n'a pas cherché à identifier l'édition du texte sacré qu'il utilisait. Elle met heureusement en regard du texte de la tragédie des passages de la Bible en français. S'intéressant à la versification, elle remarque que, dans les chœurs, l'alexandrin est remplacé par des mètres différents qui contribuent à l'élégance du style.

Jean-Claude Ternaux
(Université d'Avignon)